Министерство культуры Российской Федерации
Российский институт культурологии

На правах рукописи

Ратиани Ирина Ивановна

ВЗАИМОСВЯЗЬ ИСКУССТВ В КУЛЬТУРЕ ГРУЗИИ

(На примере немого кино 1912-1934)

Специальность:24.00.01.-
"Теория и история культуры"

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Москва - 2004

Работа выполнена в Российском институте культурологии Министерства культуры Российской Федерации.

Научный руководитель	доктор искусствоведения, профессор Вайсфельд И.В.
Научный консультант	доктор искусствоведения, профессор Разлогов К.Э.
Официальные оппоненты	доктор философских наук, профессор Рабинович В.А.
	кандидат искусствоведения, Церетели К.Д.
Ведущая организация	Научно-исследовательский институт Киноискусства

Защита состоится "29" сентября 2004 года в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 210.015.01 в Российском институте культурологии Министерства культуры Российской Федерации по адресу:

119072, г. Москва, Берсеневская наб., д. 20, каб. 13.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института культурологии Министерства культуры РФ.

Автореферат разослан "28" августа 2004 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат культурологии Н.А.Конрадова

Общая характеристика

Культура и искусство любой нации свидетельствует: каждый народ неповторим. Культура каждого народа - особый взгляд на мир, неповторимый духовный опыт, вырабатываемый в течение веков своеобразными условиями.

Как ни в одном другом искусстве национальная культура раскрывается в кинематографе. На экране встречаются и соединяются, создавая своего рода сплав, живопись, литература, театр, музыка. Этот синтез делает национальное своеобразие каждого из искусств еще более очевидным. Экран становится неким зеркалом, в котором отчетливо можно увидеть своеобразие народа, его облик, духовную и материальную культуру. Раскрывая национальную культуру, кинематограф как искусство сам становится одним из ключевых элементов культуры. Способствуя раскрытию и развитию культуры народа, кинематограф создает благоприятные условия для их взаимодействия и взаимообогащения.

Взаимосвязь и взаимовлияние традиций национальной культуры и кинематографа, как в период возникновения предпосылок формирования нового вида искусства, так и в годы его становления и выхода на уровень национального культурного феномена — таков угол зрения, под которым рассматривается в диссертации культурная жизнь Грузии 1912-1934 годов.

Актуальность исследования. Экранное искусство каждого народа впитывает в себя общий опыт. История грузинской кинематографии, во многом повторяя закономерности развития всего советского киноискусства, сохраняет при этом свои неповторимые черты, характеризующиеся глубоко национальным своеобразием. Уже в первых фильмах, выпущенных в Грузии в начале XX века, появилась характернейшая в дальнейшем для грузинской кинематографии черта - тесная связь с традициями национальной культуры - классической грузинской литературой, театральным и изобразительным искусством.

Фильмы, созданные в 1912-1934 годах, "во многом определили дальнейшее развитие грузинского кино, создали предпосылки формиро-

РОС. НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА С.Петербург 09 2004 Дет 615

вания национальной школы кино". Национальное своеобразие лучших фильмов, созданных в Грузии **в** это время, способствовало наиболее полному самопознанию грузинской культуры. Многие из картин, созданных в рассматриваемый период, не сохранились. Однако опыт их создания имеет огромное значение. Он ценен для национальной культуры, для осмысления пути, по которому идет развитие кино. Сравнение истоков грузинской кинематографии **с** современными достижениями дает возможность установить преемственность традиций.

Цель исследования. Основываясь на анализе кинопроизведений, созданных в 1920-х- начале 1930 годов, автор стремиться выявить значение взаимосвязи и взаимовлияния традиций национальной культуры - классической грузинской литературы, театрального и изобразительного искусства и молодого искусства - кинематографа - для более полного понимания национальной культуры.

Задачи исследования. На примере фильмов, созданных родоначальниками фузинской кинематографии И. Перестиани, А. Бек-Назаровым, К. Марджанишвили, А. Цуцунава и пришедшими позже молодыми режиссерами Н. Шенгелая, М. Калатозишвили, М. Чиаурели, проследить связи литературы, театрального и изобразительного искусства с зарождением и формированием нового вида искусства и выявить взаимосвязь традиций национальной культуры и кинематографа и их взаимовлияние.

Опираясь на произведения классической грузинской литературы, искусство актеров драматического театра и изобразительное искусство, отражая на экране эпоху, быт и характер народа в его национально-самобытном выражении, кинематограф как искусство сам становится одним из ключевых элементов культуры.

Степень разработанности проблемы. История возникновения и формирования грузинского кино во взаимосвязи с традициями национальной культуры в той или иной степени освещенные в трудах извест-

ных киноведов К.Д. Церетели, Н.И. Амирэджиби, Л.Д- Рондели, О.В. Табукашвили, Т.Г. Твалчрелидзе, Л. Маматовой, И.В. Вайсфельда, послужили ценным источником для исследования.

В процессе работы автором были просмотрены копии грузинских фильмов, хранящиеся в Госфильмофонде и Тбилисском архиве кинофотодокументов, изучены материалы, опубликованные в грузинской и русской периодике 1920-х годов. В живых, порой сиюминутных откликах, донесено до нас непреходящее обаяние кинопроизведений И. Перестиани, А. Бек-Назарова, А. Цуцунава, К. Марджанишвили, Н. Шенгелая, М. Калатозишвили, М. Чиаурели, хотя порой деятельность кинорежиссеров и их фильмы не находили достойной оценки современников, что объясняется характером того сложного времени.

В диссертации использованы также неопубликованные материалы из личных архивов, любезно предоставленные автору историком грузинского кино К.И. Гогодзе, актером и режиссером Театра имени Руставели А.А. Васадзе, дочерью С М. Третьякова - Т.С. Гомолицкой-Третьяковой.

Источники исследования. Помимо указанных письменных источников помогли личные беседы автора с деятелями грузинского и русского кино - участниками фильмов и спектаклей 20-х годов XX века — Народными артистами В.И. Анджапаридзе, А.А. Васадзе, А.М. Жоржолиани, Заслуженными деятелями искусств Грузии кинорежиссерами Р.Д. Чхеидзе, С.В. Долидзе, художником В.В. Сидамоном-Эристави, работавшем в кино в начале 20-х годов и оформлявшем спектакли режиссера К.А. Марджанишвили на сцене Театра имени Руставели, звездой немого кино Заслуженной артисткой России А.С Хохловой.

Новизна исследования. Основываясь на трудах известных киноведов, диссертант предлагает расширенный угол зрения на культурные взаимосвязи Грузии и России, предпринимает экскурсы в область грузинско-русских литературных, театральных и кинематографических связей. Соотнесение творчества К. Марджанишвили, Вл. Маяковского, Вс. Мейерхольда, С. Третьякова в плане их новаторских устремлений к

синтетическому искусству, как один из факторов, подготовивших формирование нового вида искусства, вводится автором впервые. Предпринимается попытка выявить, что из завоеваний тех лет осталось на уровне национальной культуры, а какие явления вышли за ее рамки и стали достоянием культуры европейской.

Диссертация состоит из предисловия, посвященного характеристике исследования, введения, трех глав, заключения и приложений. В приложении автором собран подробный справочный материал, фильмография, именной указатель и список литературы. В качестве иллюстративного материала диссертация снабжена кадрами из фильмов, сценами из спектаклей а также фотографиями деятелей грузинской культуры указанного периода.

Содержание исследования

Обосновывая в предисловии выбор темы, цель и задачи исследования, степень ее разработанности, диссертант приводит многочисленные примеры взаимосвязи и взаимовлияния искусств в культуре Грузии. Анализируя картины, созданные в Грузии в 20-30х годах, прослеживая процесс зарождения и формирования грузинского киноискусства в его связи с традициями национальной культуры - классической литературы, театрального и изобразительного искусства, диссертант указывает на актуальность выбранной темы, а также расширенный угол зрения на культурные взаимосвязи и взаимовлияния грузинского и русского искусства, подчеркивая значение этих связей в формировании грузинского киноискусства.

Во введении Традиции художественной культуры и экран. Взаимосвязь и взаимовлияние", автор подчеркивает значение традиций общемировой художественной культуры - классической литературы, театрольного и изобразительного искусства в формировании нового медиума двадцатого века - кинематографа.

Искусство кино было молодо. Молоды были и его будущие мастера. Не имея опыта, кинематограф искал опору в традициях художественной

культуры. Большое значение для становления киноискусства Сергей Эйзенштейн придавал наследию классической литературы, влиянию литературных традиций. "В сегодняшних тенденциях по отысканию форм, действительно ей присущих, кинематография лучшую опору находит в том, что происходит в обновлении форм литературных".

Еще в предреволюционный период многие актеры Московского Художественного театра и его Первой студии снимались в фильмах-экранизациях, стремясь привнести в молодое искусство кино высокую сценическую культуру. Начав с фильмов, воспроизводящих внешнюю линию литературных произведений, русские кинематографисты еще в предреволюционный период стали искать более углубленные формы экранизаций.

Для воплощения литературных образов на экране актеры и режиссеры искали убедительную, новаторскую форму, при которой экранный вариант представал как самостоятельное произведение нового вида искусства. Актерское искусство МХАТ было такой же основой зарождавшегося русского кинематографа, как и классическая литература.

В начале XX века в театральном искусстве появилась целая плеяда режиссеров яркой творческой индивидуальности. У истоков новой режиссуры стояли К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко, Евгений Вахтангов, Всеволод Мейерхольд, Александр Таиров в России, Лесь Курбас на Украине, Котэ Марджанишвили и Сандро Ахметели в Грузии и другие.

Режиссер-экспериментатор, художник неиссякаемой творческой энергии Всеволод Мейерхольд называл себя "автором спектакля" и это было правомерно (он как бы сочинял свои спектакли).

Здесь режиссура приближалась к литературному творчеству, и в этом отношении пример Мейерхольда оказывался особенно поучительным для режиссеров кино, в особенности, если дело касалось экранизаций. Под влиянием Вс. Мейерхольда создавался фильм Якова Протазанова "Пиковая дама" по повести А.С. Пушкина — одна из лучших экранизаций дореволюционного русского кино. Роли в фильме исполняли актеры Художественного театра. Сохраняя верность литературному пер-

воисточнику, режиссер стремился передать дух произведения, раскрыть полнее характер персонажей.

Придя в кино, Всеволод Мейерхольд сразу же вступил на путь поисков средств кинематографической выразительности. В 1916—1917 годы Мейерхольд поставил фильмы "Портрет Дориана Грея" по Оскару Уайльду и "Сильный человек" по роману Станислава Пшибышевского. В обеих картинах Мейерхольд принимал участие и как актер-исполнитель главных ролей — лорда Генри и Гурского.

"Мейерхольд ставил перед собой задачу расследовать способы кинематографии, неиспользованные, но которые, безусловно, в ней таятся, перенести на экран особенные движения актерской игры, подчиненные законам оптики, и возможно шире использовать световые эффекты, присущие лишь кинематографу, показывать в картинах не целое — а часть целого — выдвигая остроту фрагментов".

"Этот принцип — часть вместо целого, — писал впоследствии Сергей Юткевич, — оказался столь плодотворным, что через несколько лет мы увидели его развитие в таких классических произведениях, как "Парижанка" Чаплина и — совсем в ином качестве — в "Броненосце "Потемкин"" Сергея Эйзенштейна, который считал Мейерхольда своим учителем".

Достижения Вс. Мейерхольда явились ценными для кинематографа, но, в свою очередь, и кинематограф оказал на искусство театра большое влияние. Еще до своего прихода в кино Сергей Эйзенштейн в свою постановку комедии А.Н. Островского "На всякого мудреца довольно простоты" (Театр Пролеткульта в Москве) в 1923 году включил небольшой специально заснятый кинофильм: дневник Глумова был переведен в кинематографическое действие. Фильм, в котором появлялись те же актеры, что и на сцене, развивал сюжет комедии.

За два месяца до эйзенштейновского "Мудреца" в спектакле Всеволода Мейерхольда "Земля дыбом" (переработанная Сергеем Третьяковым пьеса Марселя Мартине "Ночь") на экране, висевшем над сценой, проецировались названия эпизодов. Ставя "Лес" А.Н. Островского (1924), Мейерхольд переработал пьесу: разбил на эпизоды (что убыст-

ряло течение действия). Тут применялся принцип киномонтажа: Мейерхольд как бы создавал "крупные планы". Так, например, в "Д.Е." ("Даешь Европу", 1924) фигурировали "движущиеся стены", перемещение которых подчас придавало действию ураганный темп. Такая "кинофикация театра" обязывала театральных актеров овладевать некоторыми приемами игры актеров кино.

Опыты Вс. Мейерхольда по "кинофикации театра" чрезвычайно обогатили выразительные средства театра. Взаимосвязь и взаимовлияние театра и кино были одной из причин того, что достижения Мейерхольда явились особенно ценными для кинематографа.

Школа Станиславского, как и школа Мейерхольда, складывающиеся в русском драматическом театре в 20-х годах, оказали большое влияние на кинематограф. В своей творческой практике (в работе над "Броненосцем "Потемкин"" и "Иваном Грозным") Сергей Эйзенштейн в некоторой степени объединил достижения Мейерхольда и Станиславского, разумеется, значительно обогащая их при переносе на экран.

Осваивая традиции русской классической литературы и опыт передового русского театра, молодое искусство вырабатывало свой собственный художественный язык. В атмосфере активных поисков начала 20-х годов в кино зрели новые черты; они накапливались по крупицам с тем, чтобы в середине 20-х годов сделать возможным резкий скачок, подвести к новым открытиям. Такими открытиями стали "Броненосец "Потемкин"" Сергея Эйзенштейна, "Мать" Всеволода Пудовкина в России, "Земля" Александра Довженко на Украине, "Элисо" Николая Шенгелая и "Соль Сванетии" Михаила Калатозишвили в Грузии. В списке великих фильмов — шедевры немого кино.

Первая глава "Предпосылки возникновения нового вида искусства. Национальная культура Грузии и кинематограф" посвящена возникновению и формированию кинематографа в Грузии, где на почве многовековой культуры стало возможным появление нового вида искусства. Уже в первом художественном фильме "Христинэ"/1916г./ наличествовали черты, ставшие в дальнейшем характерными для грузинского кинемато-

графа: фильм был поставлен театральным режисером А. Цуцунава по произведению классика грузинской литературы Эгнатэ Ниношвили и роли в нем исполняли актеры драматического театра.

Грузинская классическая литература сыграла огромную роль в формировании фузинской кинематографии немого периода, открыв богатые возможности для выявления своеобразия грузинского национального характера и фузинской национальной формы. Экранизация произведений классической литературы явилась верно найденной опорой дальнейшего развития и совершенствования национального кинематографа.

Демократическая направленность, жизненность и психологическая достоверность характеров людей из народа, насыщенность сюжета действием, зрелищность описаний и драматизм положений, присущие произведениям корифеев грузинской литературы Акакия Церетели, Ильи Чавчавадзе, Эгнате Ниношвили, Георгия Церетели, Даниэла Чонкадзе, Давида Клдиашвили и Авксентия Цагарели, вместе со смелой разработкой актуальных для своего времени вопросов, характерных для писателей, поднимающих в своих произведениях социальные проблемы, оказались хорошей предпосылкой для претворения их в кинопроизведения.

Повести, рассказы, романы фузинских писателей, служившие основой экранизаций, таили в себе и большие драматургические возможности. Свойственные этим произведениям напряженность действия, пластическая выразительность образов природы облегчали их перевод на язык кино. Кинематофафисты черпали из классической литературы не только сюжеты, но и методы построения образов, композиционные приемы, характерные детали, что в значительной степени помогало вырабатывать собственный кинематофафический язык.

Фильмы, поставленные по произведениям грузинской классической литературы, воссоздавали жизнь в ее национальной специфике. Высокий уровень грузинской дореволюционной литературы позволил киноискусству Грузии уже на первых порах достичь значительных успехов.

К таким кинокартинам относились "Дело об убийстве Тариэла Мклавадзе" экранизация романа Э. Ниношвили, режиссер И. Пере-

стиани, 1923), "Три жизни" (экранизация романа Г. Церетели, режиссер И. Перестиани, 1924), "У позорного столба" (экранизация романа А. Казбеги, режиссер А. Бек-Назаров, 1923), экранизация произведений Э. Ниношвили режиссером А. Цуцунава: "Христинэ" (1916), "Наездник из Уайльд-Веста" (1923), "Восстание в Гурии" (1928). "Ханума" (по произведению А. Цагарели, режиссер А. Цуцунава, 1926), "Мачеха Саманишвили" (экранизация повести Д. Клдиашвили, режиссер К. Марджанишвили, 1927), "Элисо" (экранизация повести А. Казбеги, режиссер Н. Шенгелая, 1928). Успеху фильмов в значительной степени способствовало участие актеров драматического театра.

Грузинский профессиональный театр, имевший давние и глубокие корни в культуре Грузии, вырос на передовых традициях дореволюционного театра. Вторая половина XIX века была периодом его становления и роста. Ближайшее участие в развитии театра принимали писатели и выдающиеся общественные деятели.

Актер, режиссер, драматург, педагог и журналист Георгий Церетели вместе с писателем, актером и режиссером драматического театра Акакием Церетели явились основоположниками грузинской реалистической школы сценического искусства. Прогрессивное, демократическое искусство театра было связано с жизнью грузинского народа. Театр этот приближался к Московскому Художественному театру и сочетанием бытовой и романтической линий, и тем, что он был театром крупных артистических индивидуальностей.

Грузинский театр (Театр имени Руставели) возглавил в начале 20-х годов возвратившийся из России режиссер Котэ Марджанишвили,

проработавший несколько лет в театрах Риги, Киева, Петрограда и в Московском Художественном театре.

Вернувшись в Грузию, Марджанишвили перенес на грузинскую сцену многое из того, что было найдено русским театром в области трактовки пьес, актерской игры, использования театром элементов смежных искусств. Прекрасная реалистическая школа актерской игры, созданная замечательными мастерами старшего поколения грузинского театра,

влияние русского театра были основой, на которой строил театр К. Марджанишвили.

Уже в первых фильмах, поставленных И. Перестиани, А. Бек-Назаровым, принимали участие актеры, как старшего поколения театра, так и пришедшие в Театр имени Руставели молодые актеры-ученики К. Марджанишвили.

Своеобразная романтика, героическая возвышенность сценических образов вместе с реализмом в их обрисовке, характерные для спектаклей Котэ Марджанишвили, утвердились в актерском искусстве, и перешли на экран. Сила и глубина искусства актеров грузинского театра обеспечивали и художественную выразительность картин тех лет, и психологическую разработку образов.

Смело, прививая грузинской сцене новые для нее художественные принципы, К. Марджанишвили в то же время прекрасно чувствовал грузинский национальный характер и формы его выражения.

Грузинский театр стоял на национальной почве, что, однако, не мешало интернациональному звучанию его спектаклей. Связь с культурой своего народа помогала К. Марджанишвили лучше и глубже понимать характер и психику других народов, с которыми ему приходилось встречаться в работе.

Котэ Марджанишвили ставил в театре не только социальные драмы, бытовые комедии и трагедии, но также оперетту и музыкальную пантомиму. Такое жанровое разнообразие расширяло и развивало выразительные средства театра в целом.

К. Марджанишвили был сторонником реализма в актерской игре и даже в самых условных, гиперболически преувеличенных ситуациях актеры марджановской школы оставались реалистами в лучшем, высоком понимании этого слова. Пребывание в Московском Художественном театре помогло Марджанишвили глубоко понять сущность актерского творчества. Работая с актерами, он учил их четко осознавать сверхзадачу роли, раскрывать психологию действующих лиц в различных ее проявлениях.

Высокий уровень грузинской классической литературы и грузинского театрального искусства помог киноискусству Грузии уже в 20-е годы XX столетия достичь значительного мастерства и создать предпосылки для будущих успехов.

Художественные традиции прогрессивной грузинской литературы и театрального искусства развивались в новом, синтетическом по своей природе, искусстве. Поэтому многие художественные фильмы, выпущенные в те годы, были подлинно национальными. Правда, наряду с этими кинокартинами выходили и такие, в которых национальная самобытность воспринималась как экзотика, для которых была характерна идеализация старины. Фильмы такого рода не помогали утверждению национального своеобразия грузинского киноискусства. Национальная специфика этих картин не шла дальше механического воссоздания внешних примет быта.

Глава вторая "Первые шаги кино в Грузии" посвящена анализу фильмов, созданных родоначальниками грузинской кинематографии И. Перестиани, А. Бек-Назаровым и пришедшими в кино в середине 20-х годов из театра режиссерами К. Марджанишвили и А. Цуцунава.

"Арсен Джорджиашвили" /1921г./ режиссера И.Перестиани был первым в советской кинематографии историко-революционным фильмом, воспроизводившим подлинные события недавнего прошлого.

По праву вошел в сокровищницу советской кинематографии следующий фильм И.Перестиани "Красные дьяволята", сюжет которого был взят из одноименной повести писателя П.А.Бляхина. Картина "Три жизни", поставленная И.Перстиани по произведению классика грузинской литературы Г.Церетели явилась первой в советской кинематографии социально-психологической драмой. Роли в картинах Перестиани исполняли актеры драматических театров - ученики К.Марджанишвили - М. Чиаурели, М. Геловани, а также актеры старшего поколения.

По произведению классика грузинской литературы А. Казбеки режиссером А.Бек-Назаровым был поставлен фильм "У позорного столба". Как и И.Перестиани, А.Бек-Назаров пришел в кино из театра. Его школой

был Московский Художественный театр. Хотя "У позорного столба" был первой режиссерской Бек-Назарова, большой актерский опыт работы в русской кинематографии и понимание специфики кино помогли ему создать фильм, в котором был передан мятежный дух творчества А.Казбеки. Этот дух получил выражение, прежде всего в ярких характеристиках действующих лиц..

Фильмы, поставленные И.Перестиани, А. Бек-Назаровым, отличающиеся режиссерским мастерством и кинематографическим мышлением, были подлинными открытиями для современников.

Во второй половине 20-х годов XX столетия К. Марджанишвили начинает работу в кино. Вместе с использованием литературных и сценических традиций в театре, Марджанишвили успешно продолжал поиски выразительных средств, специфических для кинематографа, которые находились в центре внимания грузинского кино с первых его шагов. Таким образом, наряду с широким использованием опыта литературы и театра, более последовательным и углубленным, чем прежде, утверждением реалистических методов в искусстве шел процесс установления особых кинематографических средств выразительности.

Театральный режиссер, придя в кино, обратился к новым художественным приемам, присущим кинематографу. Так, например, в фильме "Мачеха Саманишвили" проявилось мастерство Марджанишвили в области монтажа.

Работая в кино, К. Марджанишвили искал новые приемы кинематографической выразительности. Но очень ограниченные технические возможности кинематографа тех лет не позволяли ему достичь практически ощутимых результатов. Этого противоречия между талантливыми замыслами и ограниченными возможностями не видели многие кинодеятели и кинокритика тех лет и поэтому не умели оценить по заслугам начинания режиссера.

Несмотря на то, что сами фильмы, поставленные Марджанишвили, в силу ряда причин не стали такими выдающимися событиями в искусстве, как многие его театральные постановки, его влияние на развитие

грузинской кинематографии было значительным, и проявилось оно не только непосредственно, но, прежде всего через актеров театра.

Художественные идеи К. Марджанишвили проникали в грузинскую кинематографию и двигали ее вперед так же, как идеи К.С. Станиславского и Вс. Мейерхольда питали русскую кинематографию. И мы можем говорить о школе Марджанишвили в грузинском театре и кино так же, как мы говорим о школах Станиславского и Мейерхольда. Благотворное влияние замечательного мастера грузинского театра оказалось также одним из существенных факторов, определивших развитие грузинской кинематографии.

Немалое значение имел приход в кино другого театрального режиссера - Александра Цуцунава. Как и К. Марджанишвили, А. Цуцунава в молодые годы учился режиссуре в Московском Художественном театре и знания, полученные им от К.С. Станиславского и его сотрудников, он перенес в грузинский театр - драматический и оперный - и в грузинскую кинематографию. Поставленный им в 1926 году фильм "Ханума" был первой комедийной лентой на национальном материале, давшем толчок развитию реалистической комедии.

Режиссер и актеры, сохраняя верность системе образов, стилю, эмоциональному звучанию и всему духу комедии Цагарели, создали целостное кинематографическое произведение. Яркие образы, сочный юмор, особенности национального темперамента содействовали успеху фильма.

В картине А. Цуцунава "Два охотника" (по рассказу современного ему писателя И. Элевтеридзе, 1927) отразилась тенденция, проявившаяся в те годы в ряде произведений советской кинематографии, например, в таких фильмах, как "По закону" Л.В. Кулешова, "Третья Мещанская" А.М. Роома: наряду с картинами, освещавшими крупные социальные проблемы, развертывавшими широкие планы действия с множеством участников, эти режиссеры пытались создавать фильмы с несложными сюжетами, с очень небольшим числом персонажей, взаимоотношения и психология которых становились предметом углубленного художественного исследования.

Фильмы, поставленные А. Цуцунава, имели в своей основе прекрасный литературный материал, будь то произведения художественной прозы или театральной драматургии. И в руках А. Цуцунава, совмещавшего в себе сценариста и режиссера, они приобретали яркое кинематографическое выражение Диапазон творчества Цуцунава был широк: среди немногих поставленных им фильмов были и глубоко драматические и захватывающие своим весельем, и углубленно психологические.

Формированию национального стиля грузинского кино способствовало также грузинское изобразительное искусство. В ряде фильмов в качестве художника работал видный живописец-реалист Валериан Сидамон-Эристави, выдвинувшийся как портретист и пейзажист. Он принес в кинематографию и отличное знание жизни Грузии, и большой опыт работы в театре. Начав работать на дореволюционной сцене, он в дальнейшем оформил подавляющее большинство спектаклей Театра имени Руставели в первые три сезона его существования, а впоследствии был главным художником Тбилисского театра оперы и балета.

Еще до прихода в театр Сидамон-Эристави работал в кино— он был художником первого художественного фильма "Христина", поставленного режиссером Александром Цуцунава в 1916 году. Кроме того, Сидамон-Эристави работал с режиссерами Иваном Перестиани ("Сурамская крепость"), Амо Бек-Назаровым ("У позорного столба" и "Натэла"), а также с В. Барским, М. Геловани, Г. Макаровым и К. Микаберидзе. Художник принес в кинематографию отличное знание жизни Грузии, высокую культуру изображения, достоверность бытовой среды, внеся значительный вклад в становление и развитие киноискусства в 20-е годы

В конце 20-х годов в кино приходят Ираклий Гамрекели и Давид Какабадзе Для творчества этих художников были "характерны синтез современного и глубоко национального, причем национальные черты грузинского изобразительного искусства отражались не только на декоративной стороне спектаклей, но и на построении сценического действия".

Художником нескольких фильмов был и Ладо Гудиашвили — один из выдающихся, тонких и самобытных художников (также не чуждый работе в театре), искусство которого уходит корнями в богатую почву гру-

зинского национального художественного наследия. На формирование творчества Ладо Гудиашвили оказал влияние Нико Пиросманишвили, близкий ему в силу подлинной народности, искренности и простоты, а также тематики, связанной главным образом с жизнью старого Тбилиси.

Влияние изобразительного искусства сказалось и в работах кинорежиссеров. Это относится в особенности к творчеству режиссера Михаила Чиаурели, на создание фильмов которого оказал, влияние, прежде всего, его собственный опыт скульптора и графика. Так, например, для композиции своих ранних картин "Саба" и "Хабарда" он немало почерпнул у таких глубоко национальных художников, как Нико Пиросманишвили и Ладо Гудиашвили.

Процесс овладения опытом и традициями грузинской национальной культуры, традициями театрального и изобразительного искусства, классической грузинской литературы был неразрывно связан с процессом творческого освоения и накопления выразительных средств, художественных приемов самой кинематографии.

Фильмы И. Перестиани, А. Бек-Назарова, К. Марджанишвили, А. Цуцунава свидетельствовали о высокой для того времени кинематографической культуре, что в значительной степени объяснялось высоким уровнем национальной культуры. Анализируя эти фильмы, прослеживая взаимосвязь грузинского кинематографа первой половины 20-х годов XX столетия со смежными искусствами, автор отмечает не только взаимосвязь, но также и их взаимовлияние.

Не только театр влиял на кинематограф, но и кинематограф, в свою очередь, оказывал влияние на театр. Подобно опытам Вс. Мейерхольда в ранние 20-е годы по кинофикации театра, Котэ Марджанишвили в первый же спектакль нового театра в Кутаиси — Топ-ля, мы живем!" (драма Эрнста Толлера, премьера в ноябре 1928 года) вводит кино. Кинокадры, специально заснятые для спектакля, непосредственно включались в его действие, в показ судеб его персонажей.

Путем внедрения в театр специфического художественного приема другого вида искусства Марджанишвили придал спектаклю больше динамичности, обогатил его смысловую ткань, в результате чего спектакль

"Как это было" считался одной из лучших работ режиссера. Таким образом, если прежде, придя в кино, Марджанишвили использовал свой опыт театрального режиссера, то теперь, возвратившись на театральную сцену, он расширил ее возможности, обогатив их кинематографическими приемами, которые увеличивали силу выразительности.

Объединяя театр с кинематографом и широчайшим образом, используя различные световые эффекты, Марджанишвили предвосхитил достижения пражской "Латерна магика", возникшей тридцать с лишним лет спустя.

К концу 20-х годов XX столетия в развитии грузинского киноискусства начался период, подготовленный критикой, которой подвергалась работа Госкинпрома на страницах печати, деятельностью передовой творческой молодежи, а также благодаря участию двух мастеров русской литературы в работе грузинской кинематографии - С.М. Третьякова и В.Б. Шкловского.

В третьей главе "Взлет", продолжая поиски элементов культурного взаимообогащения, автор обращается к сотрудничеству молодых художников, пришедших в кинематографию в конце 20-х годов XX века из смежных искусств - Н. Шенгелая, М. Калатозишвили и М. Чиаурели с С.М. Третьяковым. "В созданных в конце 20-х годов фильмах "Элисо" Н. Шенгелая, "Соль Сванетии" ("Джим Шванте") М. Калатозишвили, "Хабарда" М. Чиаурели наметился круг тем и проблем, которые на многие годы определили пути развития грузинского кино, создали предпосылки формирования национальной школы кино". Автором сценариев этих трех выдающихся фильмов был С.М.Третьяков, приглашенный в 1927 году на киностудию Госкинпром.

В начале 20-х годов, писатель, поэт, драматург С.М.Третьяков обращается к кинематографу, тогда еще только начавшему развиваться. Первый сценарий (на авиационную тему) им был написан в 1923 году. В августе 1925 года, Третьяков был назначен заместителем председателя художественного совета Первой кинофабрики Госкино. 1 сентября он по делам фабрики приехал в Одессу, где в то время проходили съемки не-

скольких фильмов. В Одессе Сергей Эйзенштейн снимал "Броненосец "Потемкин"". Сотрудничество Третьякова и Эйзенштейна, начавшееся еще в Пролеткульте, получило продолжение здесь. Третьяков принимает участие в работе над фильмом: вместе с С. Эйзенштейном и Г.Александровым Сергей Третьяков составлял надписи. В этом отношении у Третьякова уже был опыт. В начале 1923 года, помогая Вс. Мейерхольду в перенесении на сцену пьесы "Земля дыбом" (переработка пьесы Марселя Мартине "Ночь"), Третьяков написал заглавия для восьми эпизодов пьесы, как он указывал "с установкой на агитсмысл коллизий" и с такой же установкой — лозунги, появляющиеся, как и названия эпизодов, на экране.

Влияние этих текстов к спектаклю "Земля дыбом" сказалось в лозунговом характере надписей к фильму Эйзенштейна "Стачка", в создании которого Третьяков непосредственно не участвовал. Теперь же в работе над фильмом "Броненосец "Потемкин"" Третьяков использовал свой опыт работы над надписями в "Земле дыбом" — он помог тому, что титры фильма впечатляли силой своей эмоциональной выразительности.

Со второй половины марта до начала октября 1921 года Сергей Михайлович находился в Грузии "в связи с переговорами о постановке некоторых его сценариев. Кроме того, он принял на себя консультационную работу в разрабатываемом Госкинпромом сценарном плане".

В процессе работы Третьякова в Госкинпроме у него возник ряд сценарных замыслов, из которых несколько были реализованы.

Первым фильмом, созданным в Госкинпроме при участии Сергея Третьякова, была экранизация повести классика грузинской литературы Александра Казбеги (1848-1893) "Элисо", написанной в 1882 году. Авторами сценария были С. Третьяков и постановщик двадцатилетний Николай Шенгелая. У него уже был опыт работы в кино. В 1924 году Николая Шенгелая привлек в качестве своего ассистента режиссер К. Марджанишвили, снимавший в то время фильм "Накануне грозы". Снова встретился Николай Шенгелая с Марджанишвили в работе над фильмом "Мачеха Саманишвили" (1927), но уже в качестве сценариста.

В том же году Н. Шенгелая выступил как постановщик, но не один, а вместе с другим молодым режиссером Л. Пушем. Совместно был написан сценарий фильма Тюли" и поставлен в Госкинпроме.

Сергей Третьяков и Николай Шенгелая глубоко заглянули в эпоху, обрисованную писателем, широко раздвинули рамки показанных в произведении социальных отношений и подчеркнули характерные для повести героические черты. Любовь Элисо и Важна заняла в сценарии и фильме подчиненное место. На первый план выступила народная трагедия — страдания мужественных, но бессильных в данных условиях горцев, лишенных родины. Главным героем фильма стал народ, жители чеченского аула. Образ народа постепенно вырисовывался из показа главных действующих лиц, групп людей, многочисленных эпизодических персонажей, выделяемых из массы. В частной истории режиссер Шенгелая обнаружил зерно народной трагедии, заключающейся в сопротивлении личности неумолимым обстоятельствам и представленной во всей конкретности и национальной специфике.

В сценарии можно проследить черты, связывающие его с театральной драматургией С. Третьякова, — с "Землей дыбом", "Слышишь, Москва?!", "Противогазами", "Рычи, Китай!", "Хочу ребенка". Это, прежде всего, четкая и бескомпромиссная общественно-политическая установка и стремление превратить произведение в драматическое оформление подлинных событий. Пусть в своих выступлениях в печати Третьяков в некоторой степени абсолютизировал факт, как первооснову литературы, — здесь документализм пошел на пользу сценарию.

Близость сценария "Элисо" к пьесам Третьякова сказывается в лаконизме диалога (надписей) и других выразительных средств, в умении простыми и сильными приемами создавать острую напряженность действия, захватывающую зрителей, особенно в узловых моментах. Сдержанная страстность, отличающая творчество С.М.-Третьякова, в соединении с открытым, бурным темпераментом Н. Шенгелая наложили отпечаток на сценарий и на сам фильм "Элисо".

Это был новый подход к экранизации классического произведения, его переосмысление в свете идей новой эпохи. Аналогичным подходом

была отмечена работа Вс. Мейерхольда над постановками пьес русских классиков в театре его имени. Мейерхольд всегда исходил из идейной установки писателя и при этом заострял ее политически — усиливал, подчеркивал социально-прогрессивные тенденции.

Если мы вспомним о тесном сотрудничестве С. Третьякова с Вс. Мейерхольдом, о том, что Государственный Театр имени Вс. Мейерхольда гастролировал в Тбилиси в 1927 году с "Лесом", "Ревизором", а также с "Рычи, Китай!" и другими спектаклями, и о большом и благотворном влиянии Мейерхольда на все советское искусство, то будет справедливо указать на идейную связь "Элисо" с принципами Мейерхольда.

Высокая романтика, традиционная для грузинского искусства, ощущалась и в постановке, и в игре актеров. В картине были прекрасно построены массовые сцены: в композиции групп и отдельных фигур, в их движении, смене ритмов, проявились, прежде всего, мастерство Шенгелая, а также влияние на его творчество Сандро Ахметели - выдающегося театрального режиссера и ученика К. Марджанишвили. Уникальная монтажная организация "Элисо" во многом была подсказана острым ритмическим и пластическим рисунком народного танца, который впервые использовал на грузинской сцене Ахметели в спектакле "Анзор".

Поэтические образы, новаторское использование монтажа, высокая изобразительная культура поставили "Элисо" в число лучших произведений советского немого кино. Картина стоит в ряду классических произведений, таких как "Броненосец "Потемкин"" С. Эйзенштейна, "Мать" Вс. Пудовкина, "Арсенал" Александра Довженко.

По сценарию С.Третьякова молодым оператором М. Калатозишвили был поставлен фильм "Соль Сванетии" ("Джим Шванте"). Режиссер и сценарист исследовали в этом фильме своеобразный уголок прошлого — селение Ушгул в Верхней Сванетии,- отделенное от остальной Грузии неприступными хребтами, оно исстари было недоступно не только для чужаков, но и местных. Сванетия в фильме — образ земли и в то же время это просто земля, вполне реальная и конкретная, с ее людьми, их жизнью и смертью.

Говоря о мастерстве Калатозишвили в создании динамичных и выразительных образов, автор отмечает влияние на молодой грузинский документальный кинематограф фильмов Д. Вертова и Э. Шуб.

В главе рассматривается еще один фильм- "Хабарда",поставленный молодым режиссером М. Чиаурели, пришедшим в кинематограф из смежных искусств. Анализируя фильм, автор подчеркивает связь творчества Чиаурели с классической литературой - критической прозой Ильи Чавчавадзе и изобразительным искусством - творчеством Ладо Гудиашвили. Содружество с замечательным художником, работавшим над фильмом "Хабарда", автор рассматривает как один из важнейших компонентов успеха картины.

В заключительной главе подводятся итоги диссертационного исследования, подчеркивается роль кинематографа как выразителя культуры народа. На экране встречаются и соединяются, создавая своего рода сплав, живопись, литература, театр, музыка. Экран становится неким зеркалом, в котором отчетливо можно увидеть своеобразие народа, его облик, духовную и материальную культуру. Раскрывая национальную культуру, кинематограф как искусство сам становится одним из ключевых элементов культуры.

В заключительной главе автор обращается также к современному грузинскому кинематографу с целью выявить как были усвоены и как видоизменялись богатые традиции взаимосвязей.

Фильмы, созданные в 20-30-х годах, как уже было сказано выше, "во многом определили дальнейшее развитие грузинского кино, создали предпосылки формирования грузинской национальной школы кино". Поиски, начатые режиссерами И. Перестиани, К. Марджанишвили, А. Цуцунава, Н. Шенгелая, М. Калатозишвили, М. Чиаурели, нашли свое дальнейшее развитие в фильмах нового поколения режиссеров, пришедших в кино в 50-х годах: Тенгиза Абуладзе и Резо Чхеидзе, братьев Эльдара и Георгия Шенгелая — выпускников Московского института кинематографии. Позже пришли Отар Иоселиани, Мераб Кокочашвили, Лана Гогоберидзе, Михаил Кобахидзе, также выпускники Московского института кинематографии. "Молодые режиссеры, ставшие ведущими

фигурами в грузинской кинематографии 50-70-х годов, решительно заявили о круге своих интересов и своеобразии своих творческих устремлений". Отвергая то, что казалось им устаревшим, они усваивали положительный опыт грузинского кинематографа 20-30-х годов и на основе творческой переработки двигались дальше.

"Я видел "Элисо", "Последние крестоносцы", — писал венгерский режиссер Золтан Фабри, — "Соль Сванетии" и другие из тех картин, без которых немыслимо представить себе грузинское кино. Меня познакомили с творчеством К. Марджанишвили, А. Цуцунава, я смотрел работы старших деятелей грузинского кино. Мне хорошо понятен тот успех, который завоевало молодое поколение. Все, что волновало их учителей, вдохновляло на создание оригинальных произведений, волнует сегодня и Резо Чхеидзе, и Тенгиза Абуладзе, и Михаила Кобахидзе, и многих других — тех, кто делает сегодня грузинское кино"

С успехами в развитии грузинского кино 50-70-х годов связано имя сценариста Резо Габриадзе. "Необыкновенная выставка", "Не горюй", "Серенада", "Кувшин" и другие фильмы сделаны разными режиссерами в разных стилистиках по сценариям Резо Габриадзе. Много граней у национального характера, и каждым своим сценарием Габриадзе открывал все новые.

Опыт кинематографа не прошел у Габриадзе безрезультатно. Сценарист, скульптор, живописец Габриадзе вскоре приходит в театр, создает в Тбилиси уникальный театр марионеток, ставит там спектакли, придумывает для театра разные истории. Спектакли Резо Габриадзе, полные артистизма, юмора и легкой грусти, разнообразны, как и характеры его киногероев.

Сегодня Резо Габриадзе занимается графикой, готовит серию книг о Галактионе Табидзе, Викторе Гюго, вместе с писателем Андреем Битовым работает над "Пушкинианой". Невозможно отделить у Габриадзе изобразительное искусство от кинематографа и театра. Показанный в 2001 году в Москве спектакль Резо Габриадзе "Песнь о Волге" был признан лучшим на театральном фестивале в Веймаре.

В грузинской культуре заложена взаимосвязь: она вбирает в себя и русское, и европейское. Нельзя считать случайным, что реформатором

грузинского театра в начале 20-х годов стал воспитанный на русской театральной культуре выдающийся режиссер К.А. Марджанишвили, так же как сто лет назад инициаторами возрождения грузинского профессионального театра стали писатели и драматурги Илья Чавчавадзе, Акакий и Георгий Церетели, близко стоявшие к передовым людям России того времени и разделявшие их взгляды.

Взаимосвязь с национальной литературой, традициями драматического театра и изобразительного искусства, имевшие глубокие корни в культуре Грузии, с русской театральной культурой, влияние идей К. Станиславского и Вс. Мейерхольда, участие С. Третьякова и В. Шкловского в работе Тбилисской киностудии в конце 20-х годов помогли кинематографу Грузии выработать свой, отличающийся национальным своеобразием стиль, помогли стать не только одной из первых среди содружества кинематографических республик страны, но и выйти за рамки национальной культуры. Вышедшие из грузинского авангарда 20-х годов Михаил Калатозишвили и Михаил Чиаурели приходят в тридцатые годы XX века в русскую кинематографию, став видными фигурами в кинематографии России. С другой стороны, из сферы национальной культуры кинематография Грузии смогла войти в европейскую кинематографию и занять в ней свое особое место, сохраняя свою самобытность и неповторимые черты. Лучшие грузинские фильмы стали явлением в мировом киноискусстве.

Анализ картин, созданных в 20-30* годах, помог диссертанту проследить процесс зарождения и формирования грузинского киноискусства в его связи с традициями национальной культуры - классической грузинской литературы, театрального и изобразительного искусства. Экран становится неким зеркалом, в котором отчетливо можно увидеть своеобразие народа, его облик, материальную и духовную культуру.

Раскрывая национальную культуру, кинематограф как искусство сам становится одним из ключевых элементов культуры. Корни такого искусства должны питаться родниками родной земли, только тогда оно сможет помочь глубокому и полному раскрытию национальной культуры.

Публикации

- ***Потемедиссертациииопубликованыкниги:***

1. Грузинское немое кино. — Тбилиси: Хеловнеба, 1976. — Груз.
2. У истоков фузинского кино. — М., 2003.

- ***Статьи в отечественных газетах и журналах:***

1. Мастера грузинской сцены // Театр. — 1964. — № 5.
2. Первый фильм С. Эйзенштейна // Советский фильм. —1965. —№3.
3. На заре кинематографа // Советский фильм. — 1965. — № 5.
4. Роль театра в развитии кино Грузии // Советское искусство (Тбилиси). — 1965. — №11. — Груз.
5. К. Марджанишвили и кино // Кинематографист (Тбилиси). — 1965. — №11.—Груз.
6. Ученики Марджанишвили в кино // Искусство кино. —1968. — №5.
7. Верико Анджапаридзе // Искусство кино. — 1969. — № 19.
8. Вс. Мейерхольд и кино // Новинки экрана (Тбилиси). — 1974. — 17февр.
9. А. Хорава в кино // Новинки экрана (Тбилиси). — 1975. — 26 июл.
10. Г. Шенгелая // Советский фильм. — 1976. — № 4.
11. С. Третьяков в Грузии // Вечерний Тбилиси (Тбилиси). — 1979.—2 июл. (№126).
12. Взлёт // Искусство кино. — 1984. — № 1. — (Совместно с А.В. Февральским).
13. С. Третьяков.Статьи и рецензии 20-х годов //Киноведческие записки.—1997.-№№ 34,35.-(Совместно с А.В. Февральским).

- ***Статьивзарубежныхжурналах:***

1. Вс. Мейерхольд // Экран (Варшава). —1974. —19 мая.
2. Первые шаги кино в Грузии // Экран (Варшава).-1978-12 мая.
3. Н. Вачнадзе // Экран (Варшава). — 1979. —12 дек.
4. Смех сквозь слезы фузинского кино // Независимая русская газета (Лондон). —1994. — 30 июн.

Подписано в печать 20.08.2004 г.
Формат 60х90 1/16. Объем 1,75 п.л. Тираж 70 экз. Заказ № 59.

Отпечатано в типографии «Карпов».
109004, г. Москва, ул. Большая Коммунистическая, д. 1/5-7.
Тел./факс: 911-66-92

04-15372